

## Autoreferat

1. Karol Samsel
2. Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa – miejsce i termin obrony: Warszawa 13 maja 2014 (na podstawie rozprawy doktorskiej pt. *Epika Cypriana Norwida u epiku Josepha Conrada w perspektywie modernizmu* przygotowanej pod kierunkiem promotora dr. hab. Wiesława Rzońcy, prof. UW). Magister filozofii – miejsce i termin obrony: Warszawa 13 listopada 2012 (na podstawie rozprawy *Semantyka znaków przestankowych wobec analizy semantyczno-kategorialnej Kazimierza Ajdukiewicza* przygotowanej pod kierunkiem promotorki prof. dr. hab. Joanny Odrowąż-Sypniewskiej). Doktorant w Zakładzie Filozofii Polskiej Instytutu Filozofii, promotor pracy doktorskiej pt. *Indywidualność twórcza i filozoficzna wizja świata. Próba analizy światopoglądów Cypriana Norwida, Josepha Conrada i Andrzeja Trzebińskiego*: prof. dr hab. Stanisław Pieróg (przewód został otwarty 6 marca 2018 roku).
3. 2014-2018 adiunkt w Zakładzie Komparatystyki, a następnie w Zakładzie Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW (Instytut Literatury Polskiej), 2018-2022 adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW (Instytut Literatury Polskiej).
4. Osiągnięcie wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki:
  - a) *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*
  - b) Karol Samsel, Warszawa 2017, Wydawnictwo Naukowe Semper, brak recenzentów wydawniczych.

### **Innowacyjny wymiar badań**

*Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* to tom, w którym w centrum własnych rozważań zdecydowałem postawić się – jeżeli nie fundamentalną, to z pewnością (co najmniej) integralną z całym aż ponadczterodekadowym dorobkiem autora *Vade-mecum* – metaforę jego twórczości. Chodzi o skonstruowaną w 1850 roku w eseju *Jasność i ciemność* lakoniczną autocharakterystykę siebie jako „inwalidy intencji”. Metaforę (jak wierzę) z rozmysłem oraz ostrożnością użytą przez Norwida można nazwać „hieroglifem”, jest ona bowiem – podobnie

jak słynny, Norwidowski styl „hieroglificzny” – wyposażona w wykładnię niejasną, aczkolwiek silną – działającą na podobieństwo „pułki rezonansowych” rozbrzmiewających – jak zauważał Tadeusz Makowiecki – zazwyczaj w większości Norwidowskich metafor.

Podobnie rezonuje też Norwidowska metafora „inwalidztwa intencji”, stając się częścią dyskursu XIX-wiecznej „międzyepoki”. W swojej pracy przywołuję jako współfundatorów albo uczestników nowoczesnego „dyskursu inwalidzkiego” m.in. Mikołaja Gogoła (w szerszym planie), a także – Hölderlina, Baudelaire’a, Tennysona czy Dickinson (w planie węższym, planie egzemplifikacji), toteż gdy mowa o XIX-wiecznym rozumieniu „międzyepoki”, umiejscawiam ją w przedziale czasu pomiędzy rokiem 1830 (twórczość Gogoła) a 1880 (wieloznaczny przypadek Norwidowskiej *Rozebranej*, ballady, która pozwala na odczytanie nie tylko w typowym planie literackim, lecz także – w planie specyficznym, metaliterackim).

Norwid widziany z perspektywy tzw. międzyepoki to – podobnie jak Gogol – artysta labilny, wysadzony ze swoich ram i swobodnie poruszający się ponad granicami ostro wyznaczonych przełomów estetycznych, zwłaszcza polskich przełomów estetycznych. Zalet tego rodzaju ujęcia jest немало. Wydaje się, że przede wszystkim Norwid w ten sposób ujęty – pozwala na ustalenie dynamicznego (aczkolwiek też i przez to – dyskusyjnego) horyzontu odbioru własnego modelu twórczości w wieku XX przez swoich „późnych wnuków”, chociażby w wymiarze zestawienia prekursorskiej na wielu polach *Assumty* z twórczością Czesława Miłosza, szczególnie – z *Traktatem moralnym*; czy też – *Rzeczy o wolności słowa* z późnym tomem Juliana Przybosa, *Więcej o manifest*.

Nie mniej ważne pozostaje i to, jak ujrzenie w Norwidowskim „inwalidztwie intencji” sprawnego wehikulu zmian, ewolucji poglądów, medium awansu nowego typu poetyki – zmieniać może spojrzenie na samego Norwida, „Nowoczesny wstecznik”, a zatem artysta, który „reprezentuje w równym stopniu geniusz nowoczesności, co wsteczniactwa” – to bynajmniej nie stygmatyzacja twórczości autora tragedii *Tyrtej Lacedemoński* ani tym bardziej nie mówienie o cechach jego idiomatycznego stylu w kategoriach ograniczającego artystę, pisarskiego „piętna”. W tym samym – a więc neutralnym co najmniej – znaczeniu posługuję się tytułowym określeniem swojej książki „inwalida intencji”, tak nieufnie w norwidologii przyjmowanym m.in. za sprawą jednostronnego spojrzenia Czesława Łatawca, autora książki *Cyprian Kamil Norwid i jego czasy. Pierwsze dziesięciolecie twórczości Norwida*.

Inwalidztwo intencji nie jest ani „inwalidztwem oka”, ani „inwalidztwem umysłu”, ani tym bardziej – „inwalidztwem wyobraźni artystycznej”. Jest Norwidowską metodą poznawczą, konieczną dla zrozumienia zasad warsztatu poety, obszaru działań, który – skazany na

„tymczasowość” jako warsztat czasów przejściowych „międzyepoki” – predestynowany jest wręcz przez to do dynamiczności, zmienności, programowego amorfizmu czy nawet – swoistego „nieustalenia” (ale nie prowizoryczności). Musi być – krótko mówiąc – ów warsztat warsztatem laboratoryjnym, tzn. nie tylko warsztatem słowa, lecz także laboratorium idei (wypracowywania poglądu na kwestię żydowską, czemu starałem się dać wyraz w studium *Cyprian Norwid i Żydzi*, poglądu na sposób funkcjonowania w obszarze wielozaborowym, rolę Austrii jako kolonizatora i reformatora, o czym piszę w studium *Austria Cypriana Norwida*, czy poglądu wreszcie na rolę arystokracji w dobie „pełzającej”, społecznej rewolucji, czemu dałem wyraz w studium *Arystokrata-aktor. Cypriana Norwida teatr upadku społecznego*).

O jakim przejściu jednak mowa, gdy przychodzi wskazywać, że warsztat Norwida jest warsztatem przejściowym, tj. warsztatem międzyepoki? Zgodnie z wymową dwóch pierwszych studiów tomu (otwierających pierwszy rozdział książki, pt. *W lustrze epoki*) chodzi o właściwe autorowi *Promethidionu* przejście między postromantycznym intelektualizmem a modernistycznym światopoglądem. Ten pierwszy pogląd – sygnalizuje przede wszystkim *Promethidion* pojęty jako chrześcijańska z ducha rozprawa z intelektualizmem romantycznym przeprowadzana ze stanowiska zbliżonego do europejskich stanowisk estetyczno-intelektualnych nazareńczyków oraz Johna Ruskina. Ten drugi pogląd – wyrażony zostaje m.in. w *Cywilizacji* oraz *Tajemnicy lorda Singelworth*, jeżeli tylko dwie te (oddzielone od siebie w czasie) nowele uznamy za nowoczesne projekty artykulacji doświadczenia „eschatologicznego”, innymi słowy – „dysonansowe produkty muz dni ostatecznych”, jak ujmował sprawę metaforycznie Hugo Friedrich w odniesieniu do Charles’a Baudelaire’a.

### **Metody badań**

Jeżeli uznać, że dorobek Norwida jest różnokierunkowym, wielointerpretacyjnym dorobkiem o „janusowym obliczu” (zgodnie ze słowami podmiotu lirycznego *Kłaskaniem mając obrzękle prawice...* widzącego własne dzieło w kategoriach „obłądnego!... ależ wielec rzeczywiście!” tworu), odsłoni się z pewnością nieco bardziej ogólna intencja autora tomu występującego w kolejnych studiach jako interpretator tekstów poety najeczęściej wyczerpująco omówionych: *Tyrteja*, *Assimty*, *Aktora*, *Pierścienia Wielkiej-Damy* czy *Rozebranej*. Celem analiz przeprowadzonych w *Inwalidzie intencji. Studiach o Norwidzie* jest zarówno ujęcie dzieła literackiego jako potencjalnego dokumentu niepotwierdzonych tropów intertekstual-

nych (Gogol a *Pierścień Wielkiej-Damy*), jak i – po prostu – ujmowanie utworu jako potencjalnego dokumentu procesu twórczego, lecz (co należy podkreślić stanowczo) nie pojętego jako monolit. Interesują mnie bowiem u Norwida i „niejednostajności”, i „niezborności” w postawie artystycznej oraz sposobie tworzenia, w tym uwikłania procesu twórczego poety i związane z nimi komplikacje.

Czasem skutkuje to dramatycznym skomplikowaniem wątków interpretowanej w danej chwili Norwidowskiej fabuły, jak w przypadku tragedii *Tyrtej Lacedemoński*, w której rozmowa Daima z Areopagiem z aktu pierwszego utworu, przyjęta jako soczewka dla całej interpretacji – zmusza (i to mimo przekonującego i erudycyjnego stanu badań) do koniecznej wolty interpretacyjnej. W innej nietypowej sytuacji metoda *close reading* może zostać uchylona na rzecz metody badań nad idiomatycznością Norwidowskiego przekładu, ta zaś dowiedzie, że pozornie zachowawczy i konserwatywny warsztat Norwida-tłumacza *Hamleta* i *Juliusza Cezara* Szekspira – wbrew zastrzeżeniom i obawom współczesnych komentatorów – staje się miarą jego prekursorskiej (nie)wierności wobec oryginału.

Tom *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* jest także z tego powodu pewną, wiążącą (na ile jest to możliwe) próbą odpowiedzi na pytania, które w norwidologii nie zostały zadane, bądź które – owszem, zadane – nie zyskały jednak odpowiedniego wygłosu. Czy istnieje w doświadczeniach religijnym oraz estetycznym Norwida doświadczenie „romantycznego apofatyizmu”, jak określał je Edward Kasperski, czy jest „pseudonimowane”, a także „kryptonimowane” poprzez określone teksty, które w ramach tego rodzaju rozpoznania należałoby nazwać „fabułami ascetycznymi”? Czy w *Tajemnicy lorda Singelworth*, *Assuncie*, *Milczeniu* – bo te utwory trzeba by w tym przypadku mieć przede wszystkim w pamięci – asceza może być kategorią epistemiczną i prakseologiczną naraz, metodą poznania i działania w świecie? Dalej, czy można mówić o „Norwidzie wiktoriańskim”, tj. czy jest to uzasadniony konstrukt badawczy i w jaki sposób wpływa na interpretację utworów poety? W studium poświęconym potencjalnym zetknięciom, zderzeniom autora wiersza *Larwa* z wiktorianizmem rozważam, czy wielki poemat Norwida, *Quidam* można odczytywać w duchu współczesnego „czytania rzeczy”, tak jak czyniła to Elaine Freedgood, interpretując w ten sposób *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë, innymi więc słowy (w planie biografii poety): czy na proces powstawania *Quidama* mogły mieć w jakimkolwiek stopniu wpływ dwa pobyty Norwida w Londynie w 1852 oraz 1854 roku?

### **Cel i wyniki badań**

Jak można zauważyć, tak zorientowany kierunek badań sprawia, że Norwid widziany w zwierciadle własnego „inwalidztwa intencji” (co jest – podkreślmy raz jeszcze – deklaracją światopoglądu artystycznego oraz ideowego) to wezwanie i wyzwanie dla jego badacza do nieustannego, „wiecznego” nieomal rewidowania *status quo* wiedzy o nim, tak, ażeby uniknąć osłabiających dyscyplinę symplifikacji. Pragnę podkreślić, że w swoim postępowaniu badawczym nie dążę jednakże do „upłynniania” podstawowych, mniej lub bardziej prominentnych, a przede wszystkim – funkcjonalnych kategorii badań nad autorem *Promethidionu*. Nie przyświeca mi zamysł radykalnej dekonstrukcji, ale – idea uważnej restrukturyzacji oraz restrukturyzacji. Tą drogą nade wszystko podążając, chcę wskazać na potrzebę „testowania” narzędzi badania biografii i tekstów Norwida – pod kątem ich „elastyczności” i „wszechstronności”. Dla przykładu – zdawałoby się, że w badaniach relacji pomiędzy Norwidem a Słowackim nie można już powiedzieć wiele więcej ponad to, co (jeszcze w latach 60. XX wieku) przedstawiała w związku z Norwidowskimi *Wykładami o Juliuszu Słowackim* Maria Straszewska. Mimo wszystko w swoim studium *Jak Cyprian Norwid zrozumiał „Króla Duchu” Juliusza Słowackiego?* usiłuję odpowiedzieć na pytania o to, czym dla Norwida mógł być *Król-Duch* jako „dzieło inspiracyjne”, a także – jak autor *Wandy* oraz *Krakusa* mógł w ogóle przyjąć i zrozumieć dzieło genezyjskie Słowackiego.

Podobna strategia lektury towarzyszyła mi w trakcie analizy postyczniowej korespondencji Norwida z Józefem Ignacym Kraszewskim z 1863 roku, dokładnie: trzech listów autora *Quidama* pozostawionych bez odpowiedzi ze strony Kraszewskiego. Nie da się uniknąć w tym wypadku stwierdzeń, że w przypadku Norwida estetyka „inwalidztwa intencji” nieuchronnie łączy się z dramatem nieporozumień, lapsusów, dysonansów oraz usterek w komunikacji, zwłaszcza – tej listownej. Wydaje się, że nigdy niezwerbalizowany spór Kraszewskiego z Norwidem, egalitarysty z elitarystą krystalizuje się właśnie w chwili nadesłania do autora *Chorych dusz* trzech listów, w których Norwid poleca uwadze Kraszewskiego ideę powołania emigracyjnego tygodnika powstańczego pisanego z wiernością wobec faktów z pozycji wielkiej „retrospektywności materialnej”. Dramat niezrozumienia, a także rodzaj historycznej ironii unaoeczniają również „pośmiertne” losy ciała Norwida – stale współpracującego (od 1855 roku) z Montmartre i Neuilly, pogrzebanego zaś na cmentarzu polskim w Montmorency, cmentarzu propagandowym „Hotelu Lambert”. Ciało autora *Promethidionu* zaginęło, norwidologia zaś – w przeciwieństwie np. do mickiewiczologii – pozostaje dyscypliną bez nekrografii i – co więcej – bez mitu nekrograficznego, co zdaje mi się zarówno

symbolicznym, jak i... poetyckim dopowiedzeniem eksponowanego na wielu polach tej książki, nade wszystko – w planie estetycznego prekursorstwa Norwida – aspektu, czynnika, wymiaru „inwalidzkiego” jego twórczości.

Znaczenie stabilnych kategorii, którymi z wieloma sukcesami posługuje się współczesna norwidologia, nie jest w tomie motywowane chęcią dokonania całkowitej zmiany myślenia pod każdym warunkiem i za wszelką cenę. Wyrasta raczej z przekonania o konieczności podejmowania debat o „laboratoryjnym”, „międzypokowym” charakterze: jeśli już nie twórczości samej w sobie, to warsztatu Norwida i stylu jego wypowiedzi lirycznej, epickiej lub dramatycznej, czemu dawałem wyraz bezpośrednio (i najszczegółowiej) w ostatnim rozdziale książki, pt. *Norwidologia* – w dwóch szkicach: *Możliwe niemożliwe. Trudny Norwid trudnej norwidologii (dyskusja z autorami monografii „Trudny Norwid”)* oraz *Premodernizm, dekonstrukcjonizm, „proteuszowość” Norwida. Uwagi na marginesie dyskusji wokół „Premodernizmu Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku” i wcześniejszych książek Wiesława Rzońcy*.

Wątki podejmowane w doktoracie przedstawiałem i poszerzałem w oddzielnych artykułach:

1. *Cyprian Norwid w Crystal Palace albo czy istnieje światopogląd modernistyczny Norwida?* Celem studium jest dołączenie swojego głosu do fundamentalnej dla norwidologii dyskusji wokół zawikłanego historycznoliterackiego rodowodu twórczości Cypriana Norwida oraz sposobów jej legitymizacji: romantycznej oraz modernistycznej. Choć w tekście wyraźnie poszukuje się nowego języka do mówienia na temat przynależności Norwida do epoki wstępującej, modernistycznej (autor dla opisu Norwidowskiego przypadku posługuje się terminem modernizmu rozmytego, Norwida natomiast nazywa „eschatologiem modernizmu” i różnicuje względem pozornie podobnego do niego w tym horyzoncie Fiodora Dostojewskiego – jako eschatologa-modernisty), ostatecznym wnioskiem ogółu wprowadzanych tu rozważań jest umieszczenie polskiego poety w nurcie skontaminowanym, a także propozycja takiego badania jego dzieł literackich, które podwójnie modelowałoby dziewiętnastowieczne tło Norwidowskiego tekstu: jako romantyczne, a także zarazem modernistyczne. Symbolem nowoczesności autora *Promethidiona* czyni autor swego tekstu londyński Pałac

Kryształowy, miejsce, które Norwid (podobnie jak Dostojewski) odwiedził: między 3 a 13 grudnia 1852 roku.

2. *Cyprian Norwid i Żydzi*: Pogląd Norwida na Żydów, a także na losy całego narodu Żydów wielokrotnie w ciągu jego życia ulegał przeobrażeniom. Zyskał on w norwidologii wiele rzetelnych, jakkolwiek uogólniających omówień. Cel niniejszego studium w tym różni się od podobnych prac na ten temat, że usiłuje się tu zdać sprawę z najbardziej problematycznych kwestii Norwidowskiego poglądu na dzieje Narodu Wybranego, a ich – z wielu powodów – nie brakuje. Antagonizmy targające opinią Norwida w tej sprawie szczególnie widoczne są w okresie pomiędzy napisaniem przez poetę *Promethidiona* (1851) a czasem tworzenia *Quidama* (1854-1859). Po pierwsze – jest on poetą silnego chrześcijańskiego światopoglądu, to zaś realnie wpływa na ambiwalentny charakter jego postrzegania Żydów – zgodnie z regułą *odi et amo* można więc mówić zarówno o Norwidowskim filosemityzmie, jak i antysemityzmie, o nowoczesności w postrzeganiu kwestii żydowskiej, jak i o wsteczniectwie. Po drugie – jest poetą-filozofem i w latach 50-tych stawia sobie za zadanie zrozumienie dziejowego piętna narodu żydowskiego oraz określenie (także w planie eschatologicznym) jego historiozofii. Tego w dużej mierze dotyczy jego enigmatyczne studium *[Asocjacja, ilość, jakość]*. Po trzecie – w Paryżu stale pozostaje Norwid w izolacji od rozwijającej się w Polsce i nabierającej coraz to bardziej dramatycznego charakteru kwestii żydowskiej. Odseparowanie jednak przynosi w wypadku autora *Quidama* tyleż złych, co i dobrych skutków. Ostatecznie – niezwykle prywatne zmaganie Norwida z kwestią żydowską, a zwłaszcza wieloletnie wypracowywanie filoantysemitckiego stosunku do „starszych braci w wierze”, przekształca się w przykład modernistycznego laboratorium kształtowania idei. W ludzaco podobny sposób, jakkolwiek z zachowaniem odpowiednich proporcji – poprzez psychologiczny mechanizm *odi et amo* – cała polska inteligencja, zwłaszcza ta, która decydowała się wypracować swój stosunek do Żydów na „gruncie gabinetowym”, rozstrzygała swoje własne kłopoty z tzw. kwestią żydowską.
3. *Austria Cypriana Norwida*: Wśród licznych wypowiedzi Norwida na temat Austrii i monarchii Habsburgów z wielu okresów jego życia uderzają przede wszystkim te, które formułował w latach 60. XIX wieku, zwłaszcza – w okresie wojny austriacko-pruskiej. Widać w nich Norwida innego: stratega podbitego i uciskanego narodu, który usiłuje negocjować warunki narodowej, społeczno-politycznej kondycji swojego kraju. Partnerem tych rozmów mogłaby stać się – w co Norwid wydaje się bezwarunko-

wo wierzyć – właśnie Austria, najbardziej „oświecony” z zaborców, a *de facto* „kolo-  
nizatorów” Polski. W stosunku Norwida do Austrii uwidatnia się wiele innych, rów-  
nie istotnych cech jego światopoglądu politycznego, m.in. jej antybismarekowski oraz  
antywilhelmiński charakter. O tym, jak odmiennie od innych polskich emigrantów w  
Paryżu wydawał się postrzegać kwestię polskiej autonomii w Europie Norwid, świad-  
czą *Pamiętniki* Władysława Mickiewicza oraz ich skrajnie austrofobiczny charakter.  
Poglądy Norwida na rolę Austrii jako protektora sprawy polskiej na arenie międzyna-  
rodowej domagały się od poety również zweryfikowania, na ile trwały pozostaje w  
drugiej połowie XIX wieku mit polskiej Słowiańszczyzny. W tym względzie autor  
*Wandy* zachował – jak wiele na to wskazuje – daleko idący sceptycyzm. Oddzielną  
uwagę w analizie zagadnienia poświęcić należało kwestii Norwidowskiej sympatii dla  
Galicji, jej przyczynom i specyficznym sposobom manifestacji. Dodatkowym (choć  
wcale nie drugorzędnym) celem studium było także przesunięcie punktu ciężkości w  
norwidologicznych badaniach na temat XIX-wiecznej Europy widzianej oczami poety.  
Zazwyczaj dominantą dla rekonesansu w tym obszarze refleksji pozostawał wizerunek  
Norwidowskiej Francji i obraz Paryża poety, taką tradycję badań ustalili swoimi stu-  
diami na ten temat Mieczysław Inglot i Krzysztof Trybuś.

4. *Jak Cyprian Norwid zrozumiał „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego? Z perspektywy „międzyepoki”* szczególnie interesujący wydaje się Norwid jako mitotwórca epoki poprzedniej, zwłaszcza – gdy w 1860 roku kreuje nowy mit założycielski pisarstwa Juliusza Słowackiego, odwołując się m.in. do *Króla-Ducha*. W pracy poświęconej temu tematowi sugeruję istnienie zawartych przede wszystkim w misteriach *Wanda* i *Krakus* cech Norwidowskiej lektury pism genezyjskich autora *Smu srebrnego Salomei*, a zwłaszcza – dramatów. Tego rodzaju spostrzeżenie wydaje mi się istotnym przewartościowaniem w obrębie wczesnych fabuł dramatycznych Norwida, pozwalającym już w obrębie misteriów zapisywanych przed *Promethidionem* (w tym także w obrębie *Zwolona*) łokować początki wyrafinowanej, także intertekstualnie, laboratoryjnej pracy Norwida nad tekstem. *Quasi-genezyjski* rodowód *Wandy* i *Krakusa* nakazuje, jak mi się wydaje, zrewidować dotychczas panujące myślenie o Norwidowskich misteriach oraz przesunąć przełom postromantyczny Norwida na okres przed napisaniem przez poetę słynnej „rzeczy w dwóch dialogach z epilogiem”.
5. *Satyra i młot na antyk? Obraz ironii w „Tyrteju” Cypriana Norwida: Studium jest próbą reinterpretacji tragedii Cypriana Norwida Tyrtej* stosunkowo dobrze



zakorzenionej w stanie badań. Jego autor, aby dokonać swojej analizy, stawia sobie szereg pomniejszych celów: po pierwsze – chce ukazać dramat jako Norwidowską wersję znanej z interpretacji dramatów Słowackiego, zwłaszcza z *Balladyny* – tzw. „gry w Szekspira”, w tym celu interpretuje jako *explicite* szekspirowski – wątek Egineji, Dorilli i Kleokarpa. Po drugie – chce ukazać Ateny jako starożytne dominium władzy i wiedzy, co manifestuje się najsilniej w wątku konfrontacji ateńskiego Areopagu ze spartańskim biegaczem, Daimem. Tragedia jest również przez poetę uniwersalizowana i aktualizowana do jego współczesności, np. poprzez wprowadzenie wątków wojny kolonialnej w Algierii. Po trzecie wreszcie – tekst jest próbą interpretacyjnej rewindykacji Norwidowskiego dramatu, a także odpowiedzi na pytanie, czy może być on „satyrą i młotem” na jedną, ateńską wyłącznie wizję antyku (do czego częściowo zmierzały najnowsze badania na temat *Tyrteja* autorstwa Macieja Junkierca).

6. „*Rozebrana*”, czyli *Norwidowska ballada o kresie metody alegorycznej: Rozebrana*, tekst Cypriana Norwida z 1881 roku, który poeta określił „balladą”, przysparza od lat problemów wielu odczytującym go norwidologom. Mimo to w sposobie mówienia o utworze ustalił się już pewien paradygmat interpretacyjny, wzmożony dającymi się sprowadzić do siebie (w najważniejszych punktach) wnioskami badaczy takich, jak m.in. Michał Głowiński, Stefan Sawicki czy też ostatnio Grażyna Halkiewicz-Sojak. Celem mojego studium będzie próba reinterpretacji Norwidowskiej „ballady” przez dostrzeżenie w niej rozprawy lirycznej na temat określonego problemu estetycznego, czy mówiąc inaczej: parabolicznej oraz spocytzowanej rozprawy o sztuce „zaprzęszłej”, jaką jest, a właściwie była dla Norwida sztuka alegorii. Tak pojęta dziwna, Norwidowska „ballada-nie-ballada” zdaje się przekazywać czytelnikowi wiedzę o zaniku możliwości alegorezy w dobie przelomu modernistycznego. Wykładnią *Rozebranej* może być więc (na tych samych prawach, co inne mniej skomplikowane wykładnie) narodowa „aporia ikonologiczna”, „polski ikonoklazm”, tj. dotarcie do kresu obrazowania narodowego, niemożność „ostatecznego sportretowania ojczyzny”, petryfikacja wreszcie obrazu Polski przez jej alegorie. Przyjęcie takiego schematu interpretacyjnego dla utworu Norwida przybliży z kolei jego rozwiązania do kontekstów *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, w sposób nieoczekiwany ujawniając tutaj prekursorstwo poprzednika.

7. *O „odebraniu kości”*, czyli *ciało Cypriana Norwida i Montmorency*: Trudnym zadaniem studium o pośmiertnych losach ciała Norwida jest w historii skandalu funeralnego związanego z pochówkiem poety umieścić soczewkę ogniskującą całą problematykę związaną z poetyką „nekrografią” autora *Promethidiona* oraz szeroko pojętym funeralizmem Wielkiej Emigracji. W tym oto względzie autor podąża ścieżką, którą – w planie mickiewiczologii – przebył już Stanisław Rosiek, autor monografii *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Mit nekrograficzny Cypriana Norwida nie istnieje i najprawdopodobniej – już nie zaistnieje. Warto jednakże zmierzyć się w norwidologii z mitem przeciwnym, który za Jean-Pierre Richardem moglibyśmy określić za pomocą metafory „odbierania kulturze kości (jej) ojców”. Tekst stanie się poza tym okazją do jeszcze jednego spojrzenia na Norwida jako „emigranta przeciwko emigracji” – tutaj sprzeciwiającego się propagandzie funeralnej czartoryszczyków na Montmorency jako ich kontestator, jako „Norwid-montmartezyk”.
8. *Epifanie Norwida i Miłosza*: Celem studium jest zderzenie ze sobą dwóch różnych rodzajów uprawianej zarówno przez Cypriana Norwida, jak i przez Czesława Miłosza – tzw. poezji epifanicznej. Bliższy wgląd w interesującą nas kwestię odsłania szerokie spektrum nieoczekiwanych zupełnie podobieństw. Epifaniczny sposób myślenia, manifestowany pośrednio w Norwidowskim poemacie *Assunta*, wskazuje, że dziewiętnastowieczna, racjonalistyczna poetyka Norwida wyraźnie koresponduje z Miłoszową „metafizyką traktatową”, a szczególnie – z *Traktatem moralnym*. Co więcej, męski protagonista *Assunty* został do tego przez Norwida zaprezentowany w dosyć specyficzny, „Miłoszowy” właśnie sposób – jako ironiczny sceptyk obciążony co prawda własnym nihilizującym językiem, lecz wciąż... duchowo niezależny.
9. *„Późny wnuk”, słowiarz, sukcesor*: Studium jest „tekstem podwójnym” łączącym cechy recenzji monografii Malgorzaty Rygielskiej *Przyboś czyta Norwida* oraz polemiki z tezami zawartymi w tomie. Pozostaje także formą notatnika do wyczerpującej i wciąż niezrealizowanej, mimo że całkowicie możliwej w swojej maksymalnej realizacji paraleli Przyboś – Norwid, Tom Rygielskiej, choć nie okazał się pełnym omówieniem niniejszej relacji, z pewnością na dziś dzień traktuje o niej w sposób najbardziej szczegółowy (na tle tekstów m.in. Barbary Łazińskiej i Przemysława Dakowicza). Kontekst rekonesansu autorki jest – trzeba podkreślić – specyficzny. Tworzy go z jednej strony dziedzina teorii lektury, z drugiej zaś obszar teorii interpretacji. Sporym mankamentem zdaje się brak omówienia *Próby Norwida* w całości (autorka z niezna-

nych szerzej powodów pomija piątą, a także szóstą część eseju Przybosia, obydwie symptomatyczne, kreślące swoistą, autorską psychobiografię Norwida). Razi również niewykorzystanie szansy na reinterpretację całego tomu *Więcej o manifest* jako „rozrachunku z wpływem Norwida” niemającego do tego czasu swojego odpowiednika w literaturze polskiej.

10. *Możliwe, niemożliwe. Trudny Norwid trudnej norwidologii (dyskusja z autorami monografii „Trudny Norwid”)*: Tom *Trudny Norwid* jest nie tylko próbą stworzenia „monografii niemożliwej”, lecz także – ważnym, bo przekrojowym dokumentem ewolucji polskiej norwidologii (być może właśnie ta, a nie inna problematyka książki ów interesujący horyzont szczególnie uprzystępiała). Skutkiem tego – analizowany tu zbiór tekstów domaga się niejako dwóch dróg odczytywania i podlega tak samo dwóm równoległym ścieżkom interpretacyjnym. Jedna została wyznaczona przez temat całości tomu, druga – realizowana jest mimowolnie, zwłaszcza w toku omawiania dyskusyjnych kwestii w obrębie dyscypliny. Ta druga wydała się autorowi niniejszego omówienia równie pasjonująca, co pierwsza. Stąd też jego próba syntetycznego połączenia obu interesów tej książki, choćby w ramach podtytułu niniejszego studium – hasła „trudnego Norwida trudnej norwidologii”.
11. *Premodernizm, dekonstrukcjonizm. „proteuszowość” Norwida. Uwagi na marginesie dyskusji wokół „Premodernizmu Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku” i wcześniejszych książek Wiesława Rzońcy*: Studium koncentruje się na swoistym ujęciu Norwida i jego prac – w świetle czterech rozpraw Wiesława Rzońcy, znaczących i kontrowersyjnych na tle wszystkich polskich studiów norwidologicznych: *Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła* (1995), *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej* (1998), *Norwid a romantyzm polski* (2005) i ostatecznie *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku* (2013). Autor niniejszego szkicu podjął próbę zobrazowania wewnętrznej ewolucji Rzońcy jako naukowca, ewolucji, która odzwierciadla jego (Rzońcy) niesłabnącą admirację dla komparatystyk dekonstrukcjonizmu. Tak określony wybór sposobu badania (wyraźnie deklaracyjny) prowadzi autora *Norwid a romantyzm polski* do wysoce niepewnych oraz ryzykownych – w równym stopniu co niezawodnie inspirujących, a także odświeżających (*explicite* dla norwidologii, *implicit* dla komparatystyki) wniosków. Ostatnia książka Wiesława Rzońcy skupia się na śledzeniu najczęściej powracających motywów Norwidowskiej twórczości, co może

poetę przybliżać do najbardziej znanych arcydzieł europejskiego modernizmu oraz postmodernizmu, ostatecznie jednakże potwierdzać i równocześnie (w pewnym sensie) wienieczyć całą postmodernistyczną ścieżkę czytania autora *Vade-mecum* przez Rzońcę.

12. *Persona liryczna w wierszach Cypriana Norwida i Emily Dickinson*: Przedmiotem studium stała się analiza personologiczna setnika poetyckiego Cypriana Norwida, *Vade-mecum* w świetle zaawansowanych, a przede wszystkim wieloaspektowych badań nad personologią podmiotu czynności twórczych wierszy Emily Dickinson. Opierając się w dużej mierze na kompleksowej terminologii Roberta Weisbucha z kanonicznego tomu *Emily Dickinson's Poetry*, posługując się jego typologią person lirycznych, badacz Norwida zyskuje ważne, dodatkowe narzędzie komparatystyki literackiej, pozwalające np. różnicować względem siebie typy poezji uprawianej przez Norwida, Dickinson i Baudelaire'a (persona liryczna Norwida i Dickinson to – jak się wydaje – skrzyżowanie „zranionego dialektyka” i „angażującego się cierpiętnika”, persona Baudelaire'a to z kolei mariaż cech „angażującego się cierpiętnika” i „wycofanego barda”). Tak wytwarza się premodernistyczny „teatr person”, tym silniejszy, że – co usiłuję w niniejszym tekście szczególnie podkreślić – prace Norwida oraz Dickinson w języku poetyckim dają się do siebie wbrew pozorom sprowadzić. W ten sam sposób bowiem Norwid i Dickinson – w celu budowania swojej liryki – wykorzystują funkcję poetycką w rozumieniu Jakobsonowskim: z jednej strony wzmacniają oraz potęgują jej działanie, z drugiej zaś strony – „tuszuja” za pomocą jej działania zjawisko językowego rozpadu świata, dla którego liryka modernistyczna w sposób szczególny posłużyła przecież jako wykrywacz, detektor, rodzaj papierka lakmusowego.
13. *Cypriana Norwida ogród świata – symbolika kwiatów w perspektywie europejskiego modernizmu*: Autor podejmuje próbę przedstawienia motywu ogrodu (a w szczególności – kwiatów) w dziele jednego z najoryginalniejszych poetów polskich XIX wieku. Działając we Francji i będąc spadkobiercą romantyków, Norwid stałe uczestniczył w kształtowaniu się poetyk nowoczesności, dla których cechami charakterystycznymi były naturalizm etyczny, wizyjność, a także ontologia negatywna. W tym ujęciu ogród jawi się przede wszystkim jako przestrzeń nieskończona, a zarazem – jako warsztat pracy, przestrzeń nieobecności i niepamięci, w końcu jako miejsce dostępowania wizji.

14. *Cyprian Norwid wobec projektu historiozoficznego Augusta Cieszkowskiego*: Studium skupia się na śledzeniu procesu przepływania idei wprowadzanych do światopoglądów filozoficznych Cypriana Norwida oraz Augusta Cieszkowskiego. W licznych dziełach tego pierwszego pisanych między 1848 oraz 1883: *Psalnów-Psalmie*, *Zwolonie*, *Promethidlonie*, *Cywilizacji*, *Assuncie*, *Stygmacie* i *Milczeniu* polski poeta stale dostarcza specyficznych sposobów ujmowania historiozofii prezentowanej przez Cieszkowskiego w jego najwybitniejszych rozprawach. Norwid nieustannie poszukuje adekwatnego sposobu rozliczenia zarówno z teoriami Cieszkowskiego dotyczącymi millenaryzmu filozoficznego, jak i historiozoficznego holizmu – czyni to przede wszystkim poprzez fikcję literacką, którą uprawia. Mimo wszystko w ostatnim traktacie zatytułowanym *Milczenie* stwarza Norwid swoją własną wersję zrewidowanej i zmodernizowanej historiozofii (co przybliżyła go do Tadeusza Micińskiego oraz Mariana Zdziechowskiego, dwudziestowiecznych twórców historiozofii moralnej i metafizycznej). Zarazem – jedna z ostatnich nowel Norwida, *Stygmata* – napisana prawdopodobnie w 1881 roku, mogłaby być odczytana jako paraboliczny hold odchodzącego poety w stosunku do anachronicznych pod wieloma względami form i aspektów XIX-wiecznej historiozofii.
15. *Cyprian Norwid Zofii Szmydtowej*: Analizując spuściznę norwidologiczną Zofii Szmydtowej z lat 60. XX wieku. Autor proponuje odmienny od dotychczasowych punkt widzenia w badaniu oddziaływania romantycznych idei oraz poglądów na poetów literatury wojny i okupacji. Ryzykuje mianowicie hipotezę, w której uznaje, że treści omawianych artykułów badaczka mogła przekazywać swoim studentom już dwadzieścia lat wcześniej w trakcie kursów podziemnego uniwersytetu.
16. *Apollo Nalęcz-Korzeniowski and Cyprian Norwid: looking for common ground*: Celem studium jest określenie i przedstawienie wspólnoty artystyczno-światopoglądowej łączącej Apolla Nalęcza-Korzeniowskiego i Cypriana Norwida ze względu na ich związki z kształtującą się w Europie kulturą modernizmu. Przedmiotem analizy uczyniłem koncepcje przekładowe i metadramatyczne zaprezentowane przez obu pisarzy. Korzeniowski i Norwid podejmują się rozważenia problemu praktyki przekładowej z perspektywy nowoczesnego warsztatu tłumacza. Eksponują trudności w przystosowaniu naturalnego idiomu pisarskiego nie tylko do kontekstu językowego, lecz także do ściśle określonych warunków przekładalności obowiązujących w kulturze literackiej tłumacza. Przykładem symptomatycznym, chętnie podejmowanym przez obu twór-

ców, jest muzyczny idiom wiersza szekspirowskiego, zgłębiany przez Korzeniowskiego na przykładzie *Komedii obłądów*, przez Norwida zaś – w oparciu o tekst *Juliusza Cezara*. Autor *Promethidionu* przekracza ramy własnej teorii przekładu, wpisując w nią filozofię opierającą się na wyznacznikach neoplatońskich oraz na autorskiej teorii czytania w odmianie „czytania idiolektu”. Przedstawia stanowisko „nowoczesnego fragmentarysty”, dokonując twórczej selekcji tekstu inaczej niż Korzeniowski, który materiał przekładowy wykorzystuje jako literacką całość. Koncepcje metadramatyczne Korzeniowskiego i Norwida zyskały najpełniejszy wyraz w *Studiach o dramatyczności Szekspira* (1868) oraz we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* (1872). Obaj pisarze, reinterpreterując szekspirowską linię dramatu europejskiego, usiłowali wpisać się w rewizjonistyczny nurt przemian w literaturze po 1848 roku (w literaturze polskiej po 1863 roku) i stworzyć podwaliny „komedii nowoczesnej”. Służyć temu miały Norwidowska koncepcja tragikomizmu, czyli „białotragiczność” oraz Korzeniowskiego kategoria „ucieczki w urojenie”, obie odwołujące się do szekspirowskiego doświadczenia „teatru w teatrze” (podobnie jak „aktor” Norwida oraz „człowiek w urojeniu” Korzeniowskiego, dwa modele człowieczeństwa reprezentującego swoisty, odwrócony eskapizm wewnętrzny: hamletyczną „ucieczkę bohatera w świadomość”). Piętno wydarzeń z lat 1863-64 utrwalone zostało także w idei syntezy sztuki dramatycznej z życiem narodowym, w „periodzie obejrzenia-się-społeczności całej na samą siebie”, postulowanej w tym samym stopniu, choć z dwu różnych perspektyw – zarówno przez Norwida, jak i przez Korzeniowskiego.

17. *Zatruciciel z Milanówka. Co Cyprian Norwid powiedziałby o „Kinderszenen”?* Celem niniejszego studium jest zestawienie ze sobą oraz porównanie głośnego eseju historycznego Jarosława Marka Rymkiewicza, *Kinderszenen* oraz „polskiego eseju narodowego” Cypriana Norwida, *Znicestwienie narodu* w duchu specyficznej komparatyki światopoglądów obu autorów. Perspektywa tutaj zaproponowana ma znacząco przybliżyć do siebie dwie – pod pewnymi względami wciąż zasadniczo różne – problematyki Norwidowskiego i Rymkiewiczowskiego, późnego eseju historyczno-politycznego. Zbieżności, które zostają w ramach niniejszego badania wyeksponowane, mają stanowić podstawę analizy z zakresu modalnej, kontrfaktycznej historii literatury. Potencjał owej kontrfaktyczności zawiera się zarówno w warsztacie autora *Kinderszenen*, jak też i autora *Znicestwienia...*, co w wypadku tego drugiego może zdawać się mniej oczywiste. Tymczasem – zdaniem Sławomira Rzepeczyńskiego,

Norwid jest „aktualizatorem myślenia historycznego”, aktualizuje je zaś – poprzez pracę (jak przekonywała Paulina Abriszewska) w „podziemiach historii”.

18. *Norwid – poeta ascezy?* Jak wskazuje Elżbieta Feliksiak, stosunek Norwida do mistyki wschodniej jest głęboko niejasny – do tego stopnia, że wydaje się, iż twórca *Promethidionu* pisma ojców kapadockich, wzorzec cremicki, figurę ascezy zakonnej – deklaratywnie i jednoznacznie w wielu momentach życia odrzucił, m.in. na rzecz lektur Tertuliana i wiary w eklezjalność wspólnoty Kościoła. Jeżeli jednak sięgnąć po kategorię „romantycznego apofatyizmu”, którą dla badań nad tekstami Norwida zaproponował jako pierwszy Edward Kasperski, okaże się, że etykieta „poety ascezy” nie jest w odniesieniu do autora wiersza *Mistycyzm* nieporozumieniem, zwłaszcza w kontekście jego twórczości po roku 1870, i to nie tylko *Assimty* czy *Tajemnicy lorda Singelworth* dających się odczytać jako wyraziste „fabuły ascetyczne”, lecz także traktatu *Młeczenie* będącego w tym względzie swoistym przedłużeniem innego, „ascetyczno-apofatycznego” eseju Norwida z lat wcześniejszych, *Jasności i ciemności*.
19. *Między Hamletem a Juliuszem Cezarem, czyli szekspirowskie wybory Cypriana Norwida*. Studium przybliży wprawdzie dwa sporządzone przez Norwida w latach 50. XIX wieku przekłady Williama Szekspira, *Hamleta* oraz *Juliusza Cezara*, aby dowiedzieć, że szumnie zapowiadana w przedmowie do tych tłumaczeń przez polskiego poetę „nie-stała i nieharmonijna wierność z oryginałem” osiągnięta ostatecznie w przekładzie nie zostaje: jego Hamlet jest elegijny i liryczny, a zrytmizowane monologi, którymi się posługuje, zbudowane zostały z wersów przywodzących na myśl „wers lenartowiczowski”, którym Norwid zachwycał się w związku z lekturą *Złotego kubka* w liście do Marii Trębieckiej z lata 1856 roku. Wybór do dalszego przekładu sceny drugiej aktu III *Juliusza Cezara* podobnie wydaje się nieprzypadkowy nie z tych dokładnie powodów, które poeta zwerbalizował w swojej przedmowie, wskazując tam, że chce się rzekomo uczyć u Szekspira „najniższego stopnia światłocienia”, stąd więc tłumaczy scenę kłótni w obrębie gildii szewców i partaczy. Idąc tropami podejrzeń szekspirologów-badaczy z kręgów tzw. szkoły lancasterskiej, należałoby stwierdzić, że wybiera tu autor *Promethidionu* znamienity, jeden z najbardziej chrystocentrycznych fragmentów sztuki dramatycznej Szekspira w ogóle, a scena, którą przekłada, zdaje się zyskiwać swój daleki kontynuans w scenie śmierci Aleksandra z Epiru na Placu Przedajnym w *Quidamie*. Zmysł rywalizacji z szekspirowskim wzorcem wydaje się nie opuszczać Norwida do końca. O swojej fascynacji cezaryzmem jako „ponad-

szekspirowską” oraz „pozaszekspirowską” antropologią (Cezar Szekspira nie jest wbrew pozorom bohaterem o potencjale „antropologicznego wzorca”) przypomni Norwid także i długi czas później – budując taką sylwetkę imperatora w *Kleopatrze i Cezarze*, którą można by poddawać interpretacji wielorakiej, również we współczesnych kategoriach Agambenowskiego *homo sacer*: jako figurę starożytnego władcy biopolitycznego.

Artykuły stanowiące część pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych to:

1. *Joseph Conrad and Alexander Fredro. Inspirations and parallels in the light of the subject matter of Fredro's „Trzy po trzy”*: Dzieła Aleksandra Fredry i Josepha Conrada, zbliżone do siebie, muszą ewokować wiele pytań o sposoby określenia zasięgu wspólnoty interpretacyjnej. Pytania te do czasu pozostają w zawieszeniu: nie ujawniają swojej rzeczywistej problematyczności, dopóki – na potrzeby realnego zbliżenia Conrada z Fredrą – nie zredefiniujemy pojęcia komizmu. Celem artykułu jest ukazanie obu pisarzy w świetle prekursorskim – jako (mimowolnych?) dekonstruktorów tradycyjnego pojęcia komizmu (który dla Fredry miał jeszcze „twarz Moliera”) i twórców komizmu nowego – egzystencjalnego, czy raczej: uwikłanego w ludzką egzystencję – rozumianego jako „spotęgowany tragizm”. Doskonałego przykładu w tym aspekcie dostarcza pamiętnik z kampanii napoleońskiej Fredry, *Trzy po trzy*, który Conrad poznał dzięki wskazaniu Anieli Zagórskiej w 1922 roku. Sposób Fredrowskiego opowiadania, przyrównany przezeń do „zabawy wolantem”, okazuje się z czasem sposobem specyficznej, literackiej komemoracji – tj. dania świadectwa. Komizm rozpoznany w ten oto sposób jako składowa egzystencji ma służyć ucieczce od „porażenia śmiercią”. W tekście usiłuję dowieść, że w analogiczny sposób przebiega ewolucja stylu opowiadania Marlowa w utworach takich, jak *Młodość* oraz *Jądro ciemności*, przeobraża się on bowiem – podobnie jak Fredrowskie medium z *Trzy po trzy* – z „człowieka popisu” w „człowieka świadectwa”.
2. *Filozoficzne źródła światopoglądu etycznego Josepha Conrada*: Celem niniejszego studium jest dokładna analiza dwóch filozoficznych źródeł światopoglądu etycznego Josepha Conrada: filozofii Jeana Marie Guyau oraz Émile’a Boutroux. Pierwszy z nich miał silnie oddziaływać na liczne aspekty etyki Conradowskiej zdaniem Marii Dąbrowskiej. Lektura *Zarysu moralności bez powinności i sankcji* dowodzi jednak, że



Guyau – m.in. ze swoim biologistyczno-witalistycznym rozumieniem kategorii obowiązkowo jako „łagodnego opętania” – jest twórcą systemu filozoficzno-etycznego całkowicie wobec Conrada kontradyktorycznego. Inaczej rzecz się ma z Boutroux. W jego rozumieniu nowoczesnego przyrodoznawstwa oraz filozofii przyrody najistotniejsze pozostaje (ten pogląd formułuje Boutroux za Auguste’em Comte’em) utrzymanie w mocy „zasady przypadkowości i wolnej twórczości w przyrodzie”. Nawiązania Conrada do jego wykładów z *Pojęcia prawa przyrody w nauce i filozofii społecznej* mogłyby się zatem ujawniać bezpośrednio: w obrębie powieści morskich takich, jak *Tuffin* i *Smuga cienia*, jak i pośrednio, przez ukazywanie – mówiąc językiem Boutroux – aspektu losowości w obrębie ludzkiej „przyrody społecznej” w powieściach takich, jak *Nostromo*.

3. *Stanisław Lem’s Conrad. A chosen, albeit problematic filiation*: Stanisław Lem swoją fascynację pisarstwem Josepha Conrada zdradzał względnie wcześnie – pierwsze odwołania do *Lorda Jim* czytelnik znajdzie już w jego pierwszej, debiutanckiej powieści, *Szpital Przemienienia*. Podwaliny pod kształt oraz charakter tej inspiracji położył jednak Jan Józef Szczepański, nie tylko znanym studium *W służbie Wielkiego Armatora*, lecz także – zdecydowanie rzadziej czytany *Listem do Juliana Strykowski*, w którym przedstawia swoje rozumienie Conradowskiej zasady „wymierzania (nie: oddawania) sprawiedliwości widzialnemu światu”. Jak się wydaje zresztą, to za Szczepańskim autor *Solaris* przejmuje Conradowską zasadę absolutyzmu aksjologicznego, przeciw Szczepańskiemu jednak (uznającemu ową zasadę za rezultat szeroko pojętej procedury racjonalnej) – irracjonalizuje ją, wprowadzając w jej obręb problem tzw. loteryjności ponaduniwersalnego, ponadglobalnego rozumu kosmicznego. Dla Szczepańskiego najważniejszym stadium na własnej drodze czytania Conrada był niewątpliwie *Lord Jim*. Lem, choć zdradza sympatię dla Conradowskich *long short stories*, nie faworyzuje żadnego z tekstów powieści pisarza. W pracy pomimo to sugeruję, że z Lemowskim przekonaniem o „radikalnej samotności w kosmosie” najgruntowniej współgrałaby wymowa *Smugi cienia*.
4. *Rzeki w „Królu-Duchu”*: Temat rzeczny jest jednym z najsilniej wyodrębnionych tematów akwatyecznych *Króla-Ducha*. Koncentruje się przede wszystkim w czterech obrazach poematu: w rapsodzie pierwszym w symptomatycznym zejściu Hera-Armeńczyka nad Styks, Lete lub Niemen, następnie – w wojnie domowej Popiela nad Wisłą. W rapsodzie trzecim (zgodnie z edycją Juliusza Kleinera) – we śnie Dobrawny

podróżującej rzeką podziemną do Jeruzalem słonecznej oraz w przeprawie Bolesława Śmiałego przez Bug i Dniepr. Rzeki funkcjonujące w genezyjskim krajobrazie są przede wszystkim częścią genezyjskiej psychomachii, obrazem wojny duchów wpiswanej w domenę historyczno-realistyczną: podboju, przeprawy, rzezi, natarcia. Jako elementy prawojennego pejzażu rzadko okazują się aspektem życia codziennego, nie istnieją także jako dziedziny słowiańskich hierofanii, woda w genezyjskim kalendarzu Słowian pojawia się bowiem wyłącznie jako towarzysza mistycznych obrzędów ognia, jak w wypadku obrzędu nocy świętojańskiej i wesela Mieczysława i Dobrawny (I., Nawarecka). Z tego między innymi względu – odczytywanie kontekstu akwaticznego *Królu-Ducha* jako jeszcze jednego, integralnego kontekstu wielkiej epopei słowiańskiej wydaje się redukcjonizmem. Nie uwzględnia bowiem tego, co Maria Cieśla-Korytowska nazwała „mityczną strukturą wyobraźni Słowackiego”: Wisła jest polskim Nilem, Niemen polską Lete, scena nad Niemnem, scena obmycia ran przez Hera ma wymiar (raz jeszcze po *Beniowskim*) antagonizujący wieszczów, a Her-Armeńczyk może być – w jakiś głęboko pośredni sposób – przewyższeniem oraz przezwyciężeniem Konrada z III części *Dziadów*.

5. *Bilingwizm Josepha Conrada? Próba portretu w świetle tomu „A Personal Record” (1912)*: Artykuł jest próbą wyczerpującego (na ile to możliwe) omówienia trudnej (a w opracowaniach zazwyczaj nieuchodzącej za taką) kwestii dwujęzyczności pisarstwa Josepha Conrada. Sformułowanie tezy jednak poprzedzać w tym wypadku musi drobna, ale problematyzująca analizowanego zjawiska – w świetle badań interdyscyplinarnych: lingwistycznych, a ściślej kontaktologicznych. Celowo obraz Conrada zostaje tutaj skonstruowany specyficznie, chociaż nie idiomatycznie: punktami odniesień do rozważań na temat jego twórczości staną się najważniejsze polskie opracowania doświadczeń literackiego bilingwizmu: Edwarda Balcerzana oraz Ewy Kraskowskiej. Bazując na wizerunku Conrada jako komparatysty i komentatora własnych przekładów (notatki do polskiego przekładu *Il Conde*, a także wywiad z Marianem Dąbrowskim w 1914 roku), twórcy listów-hybrid językowych (angielsko-polsko-francuskich) oraz fundatora stylu opartego na językowych naruszeniach normy, systemu i uzusu (przedmiotem analizy językowej jest w artykule tom Conrada *Ze wspomnień*), zmierzamy – jak się wydaje – wyłącznie w stronę jednego uogólnienia: niejednoznaczność Josepha Conrada wynika z zawieszenia pisarza pomiędzy systemami bilingwizmu twórczego niepełnego a biernego (terminy Balcerzana). Narastanie tej ambi-

walencji obserwujemy szczególnie wyraźnie około roku 1914. Prowokuje ona do ostrożniejszych niż dotychczasowe konstatacji na temat znajomości, doświadczenia-przeżycia oraz użytkowania systemów językowych przez Conrada. Zachęca raczej do posługiwania się „terminami środka” i do promowania ich – takich, jak interlingwizm, nie zaś monolingwizm, bilingwizm lub trilingwizm.

6. *Fenomenologia Adama Mickiewicza?* Mówienie o fenomenologii Adama Mickiewicza wymaga specjalnych zastrzeżeń. Na ile jest mi wiadomo, pomimo tego, że poeta czytał rozprawy Schellinga, te – nie wpłynęły na niego fundamentalnie. W niniejszym szkicu Mickiewicz podąża w kierunku zdobywania rozwiązań intuicyjnych opartych przede wszystkim na koncepcjach geniuszu i natchnienia, angażując do tego zarazem: pojęcia czynu, życia i pełni/całości. To ostatecznie – bądź co bądź – uformuje podstawę Mickiewiczowskiej fenomenologii intuicji. Nie tylko sam Boehme, lecz także Ralph Waldo Emerson – stanie się tutaj dokładnym źródłem Mickiewiczowskiej inspiracji – szczególnie w przedziale lat 1843-1852 (zaznaczmy, że Mickiewicz zwraca się w stronę Boehmego z powrotem dopiero w 1852 jako do filozofa zwierającego i domykającego fenomenologiczny okres jego życia). Zapoznawał się natomiast z *Esejami* Emersona już w styczniu 1843 roku.
7. *Kategoria syntaktyczna znaków przestankowych w kontekście analizy kategorialnej Kazimierza Ajdukiewicza*. Celem pracy jest sformułowanie teorii znaku interpunkcyjnego w odniesieniu do analizy kategorialnej Kazimierza Ajdukiewicza. Teoria ta ma przede wszystkim wyraźnie określić sposób funkcjonalizacji znaków tego typu w analizie. Zakres pojęcia znaku interpunkcyjnego obejmuje 10 odrębnych desygnatów: kropkę, przecinek, średnik, dwukropek, myślnik zwany również pauzą, wielokropek, znak zapytania tzn. pytajnik, znak wykrzyknienia, czyli wykrzyknik, nawias oraz cudzysłów. Jako logiczny znak interpunkcyjny rozumiem znak w pełni sfunkcjonalizowany w analizie, a także będący, tak jak wyrażenie proste, integralnym elementem rozbioru kategorialnego. Znakami interpunkcyjnymi tego typu są znaki dysponujące siłą spajania, określone przeze mnie mianem spajaczy: nazwotwórczych, zdaniotwórczych, funktorotwórczych, superfunktorotwórczych i innych. Wymieniam także znaki przestankowe usuwające ambibolię, czyli deeliptyzujące oraz znaki przestankowe złożone, które staną się wyłącznie przedmiotem rekonesansu: znaki zapytania i wykrzyknienia; również znaki w funkcji eksplikacyjnej: dwukropki oraz średniki. Analiza semantyki znaków przestankowych umożliwi opis podstawowych zaburzeń spójności

syntaktycznej, powodowanych stosowaniem interpunkcji: spójnego i niespójnego nadprzyporządkowania kategorii syntaktycznych (polikategorialności i transkategorialności).

8. *„Skoro gramatyka jest moją przybraną ojczyzną”*. *Głos w sprawie „gramatyki poetyckiej” Janusza Szubera*. Celem niniejszego studium jest interpretacja zarówno specyficznej gramatyki poetyckiej stosowanej przez Janusza Szubera w jego wierszach, jak i analiza tematów oraz motywów „gramatycznych” narastających przede wszystkim w jego późnych tomikach takich, jak *Czerteż* z 2006 roku oraz *Powiedzieć. Cokolwiek* z 2011 roku. „Gramatyczne” wiersze poety naświetlam obecną w twórczości filozoficznej Spinozy filozofią języka, bliską Szuberowi (jak wiele na to wskazuje), a także kontekstami XVII-wiecznej gramatyki z Port-Royal, pragnąc nade wszystko pokazać niewystarczalność dotychczasowej refleksji badawczej na temat gramatyki Szuberowej poezji (najszerzej problemem tego rodzaju zajmował się w swojej książce o poecie Tomasz Cieślak-Sokołowski).
9. *„Biały” dramat poetycki. „Homer i Orchidea” Tadeusza Gajcego w horyzoncie polskiego dramatu romantycznego i postromantycznego*: Studium jest próbą reлектury dramatu Tadeusza Gajcego *Homer i Orchidea* w duchu odmiennym od wyznaczonego przez wielu dotychczasowych interpretatorów utworu. Autor – w tym ruchu podążając tropem Małgorzaty Bartyzel i jej ironicznej interpretacji dzieła Gajcego – odsłania reminiscencje w *Homerze i Orchidei* dwuznacznie, nie zaś jednoznacznie odsyłając do dzieł polskiego romantyzmu, w tym przede wszystkim – do Cypriana Norwida i Adama Mickiewicza. Zarazem sugeruje oddziaływanie na kształt utworu tekstów europejskich ważnych dla światopoglądu filozoficznego pokolenia „Sztuki i Narodu”, takich jak rozprawa Gilberta Keitha Chestertona o świętym Franciszku.
10. *Romantyczny aspekt dramatu obyczajowego Żeromskiego na przykładach „Grzechu”, „Białej rękawiczki” i „Uciekła mi przepióreczka...”*: Celem niniejszego studium jest analiza romantycznego aspektu najważniejszych dramatów obyczajowych Stefana Żeromskiego: *Grzechu*, *Białej rękawiczki*, a także *Uciekła mi przepióreczka...*. Dla każdego z wymienionych tekstów charakterystyczna okazuje się jego postromantyczna lub przynajmniej – „romantycyzująca” ekspozycja: w wypadku *Grzechu* – stylizacja dramatu poibsenowskiego na mickiewiczowską balladę litewską, *Białej rękawiczki* – prawdopodobna inspiracja *Irydionem* Zygmunta Krasińskiego, którego Żeromski poznał w wieku osiemnastu lat, a w odniesieniu do *Uciekła mi przepióreczka...* – zaska-

kująca stylizacja buffo, którą to wykorzystawszy, Edward Przelęcki zdaje się kreować na bohatera Fredrowskiego nowego typu (Żeromski wyzyskuje w jego przedstawieniu przede wszystkim wieloaspektową ideę metateatralności obecną w *Pani Jowialskim*).

11. *Conrad - Hume*: Studium jest próbą rewindykacji w obrębie stanu badań nad Josephem Conradem, jego życiem oraz literaturą. To badania silnie podporządkowane jednej wyłącznie linii dyskursu antropologicznego: zdeterminowane zostały wokół paradygmatu antropologii kulturowej i to zgodnie z warunkami tej dyscypliny badań określają nie tylko podstawowe pojęcia narracji Conradowskiej, lecz także – organizujące te narracje pojęcie poznania. Autor eseju nie zmierza tutaj do wykazania jakiegokolwiek filozoficznych komponentów światopoglądu Conradowskiego. Zamiast tego pragnie przede wszystkim ukazać tę twórczość w perspektywie narzędzi oferowanych przez mogącą być ignorowaną przez antropologa kultury – antropologię filozoficzną. Zestawienie natomiast etyki bohaterów Conradowskich (autor przywołuje w swoim tekście konteksty m.in. *Zwycięstwa*, *Gry losu*, *Nostramo* oraz *Pojedyńku*) z systemem filozoficznym Davida Hume'a to przede wszystkim istotne – jak uważam – przesunięcie akcentu w spojrzeniu na rolę nauk pomocniczych w budowaniu wiedzy o świecie wartości powieści i opowiadań Conrada-prozaika. To skomplikowane uniwersum odsłania bowiem nie tylko antropolog kultury w dziedzinie filozofii posługujący się przede wszystkim klasycznym cytatami z Immanuela Kanta, lecz także – antropolog filozofii będący w stanie fikcyjne zasady moralne świata Conradowskiego porównać z tak wyszukanyimi kontekstami, jak np. mniej znana niż sztandarowe pozycje autora *Krytyki czystego rozumu* rozprawa Kanta: *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*. W niniejszym studium finalnym efektem rozstrząsań autora ma stać się coś jeszcze innego, a mianowicie: uwypuklenie dalekich, lecz dających się określić względnie wyraźnie cech szkockiej filozofii tzw. zdrowego rozsądku oddziałującej na dzieła Conrada.

W 2015 roku opublikowałem książkę pt. *Norwid - Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* będącą uzupełnioną i rozszerzoną wersją mojej rozprawy doktorskiej. Jej tematem jest epika Cypriana Norwida i Josepha Conrada usytuowana w perspektywie komparatystycznej. Podobnie też cała twórczość Norwida i Conrada podlega tu rozpatrzeniu w kontekście inności obu pisarzy: inności języka i inności losu. Ich związek z tradycją romantyczną, szczególnie z indywidualizmem, wallenrodzysmem i literaturą walterskotowską był istotną historyczną kwalifikacją cechującą ich obu odmienności.

Celem rozprawy jest ustanowienie paraleli między dwoma epickimi pisarzami wywodzącymi się z Polski, Cyprianem Norwidem, którego dzieła są całkowicie zanurzone w XIX wieku i Josephem Conradem vel. Konradem Korzeniowskim, którego najbardziej znaczące i wpływowo utwory zostały opracowane na przełomie XIX i XX wieku. Autor głęboko wierzy, że całkowite zrozumienie Conradowskiego punktu widzenia na twórczość, a także dyskusja nad jego wpływem na polskich „pisarzy moralnych” XX wieku, takich jak Czesław Miłosz czy Gustaw Herling-Grudziński w żadnym wypadku nie byłyby możliwe bez włączenia w obręb tego typu rozważań Norwidowskiej wizji epiki. W obu wymiarach: Norwidowskim i Conradowskim kreacja w epice i poprzez epikę „ucieleśnia” wyjątkowy, na wpół literacki, a na wpół egzystencjalny sposób artykulacji przez obu pisarzy – doświadczenia inności.

Inaczej niż moglibyśmy podejrzewać, nie ograniczało się ono w obu przypadkach tylko do jednej sytuacji wygnania (zarówno Norwida, jak i Conrada uznawano za emigrantów politycznych), lecz także do wielu symbolicznych „sytuacji wygnania” związanych z głównymi problemami polskiej kultury powstańczej krystalizowanej przede wszystkim w ekspansywnej i idiomatycznej, polskiej literaturze romantycznej, uformowanej, a następnie odrodzonej – na wallenrodycznym etosie piśarstwa Adama Mickiewicza. Mając to na względzie, łatwiej jest tropić w utworach Norwida i Conrada elementy specyficznej pozy „uciekiera z Utopii” (jak określił ją Stanisław Barańczak). Najsilniejszą formą ekspresji tego tak tu znaczącego oporu jest antywallenrodizm (wyraźnie wyrażony w Norwidowskim poemacie *Quidam* i Conradowskiej powieści *Nostramo*) oraz „językowy eskapizm”. W przypadku Conrada jest on zewnętrzny: od polszczyzny i polskości do angielszczyzny i angielskości. U Norwida, wręcz przeciwnie, jest uwewnętrzniony: od „jasności” do „ciemności” polskiej mowy.

Niejednoznaczność Norwidowskiego i Conradowskiego modelu inności, umiejscowiona poza ramami romantycznej teorii twórczości pojętej tu przede wszystkim jako twórczość epicka (między innymi: poza ramami walterskotowskiej teorii narracji), może być łatwo wyjaśniona w świetle modernistycznej teorii powieści angielskiej. Właśnie z tego źródła, na ile uzasadnione jest tu zakładać, może zostać wyprowadzona główna inspiracja tzw. nowel włoskich Norwida oraz prozy Conrada. W moim przekonaniu, obydwie dzieła zakorzenione zostały w twórczości Henry’ego Jamesa: od *Daisy Miller* (1878) po *Ambasadorów* (1903). Norwid mógł przeczytać kilka opowiadań napisanych przez Jamesa do 1883 roku. Najbardziej prawdopodobne wydają się tu reminiscencje wiążące ze sobą *Daisy Miller* i *Stygmat* oraz *Ad leones! z Madonną przyszłości* napisaną i wydaną w 1879 roku.

Podobieństwa dają się również zauważyć w zbliżonych do siebie decyzjach Norwida i Conrada co do wyboru ogólnej pisarskiej strategii. Norwidowski i (w podobny sposób realizowany) Conradowski warsztat zostały w ogromnej części zapośredniczone poprzez techniki pisarskie angielskiego modernizmu, nade wszystko – czerpane z warsztatu Jamesa. Obaj (zarówno Norwid, jak i Conrad) odrzucili walterskotowski model twórczości, eksponując jego „elementy anachroniczne” i wykorzystując do tego wspólne dla siebie strategie. Warto je wyliczyć: rezonowanie i eksponowanie w obrębie narracji technik pamięci, milezenie oraz przemilezenie jako „serec narracji”, w tym także – metoda szyfrowania wątków i związanych z nimi odniesień. Biorąc to wszystko pod uwagę, można uznać, że Norwidowsko-Conradowski system pisarski wyrósł z pierwotnego i nieokreślonego doświadczenia własnej inności, wpisany będąc w rodzaj subjęzyka nazwanego przez Edwarda Saida językiem „idiomu egzystencji”. Czwarty rozdział rozprawy został poświęcony szkicowemu opisowi wskazanego „idiomu” w obrębie tych listów Norwida i Conrada, które odnosiły się do problematyki kryzysu kultury europejskiej. Wyraźnie wskazuje się tu, że Norwidowsko-Conradowski „idiom egzystencji” powinien być interpretowany jako reprezentacja podwojonej, poniekąd dwuwartościowej – „egzystencji w strachu” i „egzystencji w służbie”.

Paralela pomiędzy Norwidem i Conradem, wyrafinowana i łatwo umykająca wszelkim konkluzjom, wymaga dopełnienia przez dodatkowe relacje. W rozprawie podejmując próbę przedstawienia wspólnej podstawy twórczości Norwida i Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego, ojca Conrada. Zmierzam również do wyeksponowania tych atrybutów Norwida, które uwyplą podobieństwa pomiędzy nim a Tadeuszem Bobrowskim, wujem Conrada – w świetle opinii obu o powstaniu styczniowym i kwestii uwłaszczenia chłopów. Metody

Organiczna różnica obu tych artystycznych światopoglądów powinna zostać powiązana z koncepcją piękna jako celu i narzędzia epickiej praktyki pisarskiej. Temu zagadnieniu poświęcony został w całości Norwidowski *Promethidion* oraz Conradowska *Przedmowa do Murzyna z załogi „Narcyza”*. Norwidowska teoria piękna to wizja epifanicznej, ludzko-boskiej hybrydy, podczas gdy Conradowska wizja – wciąż pozostaje wizją epifenomenalnego, ludzkiego wyłącznie w swoich cechach i sposobie definiowania – monolitu. Obydwie koncepcje mogły równie silnie zaistnieć oraz zostać „wehłonięte” przez nurt modernizmu.

Norwidowski warsztat epicki – na polskim gruncie prekursorski i wciąż niedoceniony – stawał się od razu warsztatem pisarza modernistycznego, co jednak można było zilustrować dopiero poprzez zestawienie całej prozy Norwida – z dorobkiem Josepha Conrada. Paralela Norwid – Conrad była postulowana również przez samych conradystów, wśród nich – przez

Stefana Zabierowskiego. W tym samym czasie, wraz z podkreśleniem roli liryki Norwida, następującymi jedna po drugiej interpretacjami cyklu poetyckiego *Vade-mecum*, epicka podstawa jego twórczości zdawała się oddalać poza horyzont badania. Z tego też powodu, jak uważam, znakomity przykład Conradowskiej epiki dostarcza możliwości „nowego otwarcia” na lekturę tekstów Norwida, a także „zawiadania”, że – po okresie dyskusji nad możliwościami oddziaływania na Norwida francuskiego symbolizmu – angielski kontekst czytania jego utworów okazuje się pierwszym z zaniedbanych, dotychczas lekceważonych i wciąż nieodkrytych sposobów orientacji Norwidowskiej twórczości „w nowoczesności” oraz „na nowoczesność”.

W perspektywie współczesnych conradystów Norwid – jako autor żywo zainteresowany artykulacją kwestii moralnej oraz twórca opowiadań – z jednej strony zbliża się do takiego literackiego opisu dziedziny moralności, którą wytworzył swoją twórczością Conrad-epik, niemniej jednak – z drugiej strony – dystansuje się od niej, przybliżając (w aspekcie wyrażanych opinii) do rodzin Korzeniowskich oraz Bobrowskich, i to w większym stopniu niż do samego Conrada. Z jego ojcem, Apollem Nałęcz-Korzeniowskim, polem połączenia okazywał się podobny stosunek do sztuki dramaturgicznej i jej przekładów, a także (w równym stopniu) ekspresyjne potępienie współczesnej obyczajowości. Z jego wujem, Tadeuszem Bobrowskim – łączyła go ostra ocena wydarzeń powstania styczniowego, antyinsurekcyjizm oraz status „ironicznego świadka katastrofy”. Bez Norwidowskiego wymiaru dziewiętnastowieczności (w większym chyba stopniu niż bez dziewiętnastowieczności Mickiewicza lub Słowackiego) nie byłoby możliwe takie odczytywanie spuścizny Conrada w literaturze polskiej, jakie nastąpiło – przede wszystkim za sprawą Czesława Miłosza i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Łączenie epiki Norwidowskiej i Conradowskiej ze sobą wyrasta z przekonania o tym, że obie reprezentowały doświadczenie odmienności spotęgowane przez przeżycia emigracyjno-wygnaneńcze i chociaż ukształtowane pierwotnie w oparciu romantyczne doświadczenie emigracji – zostało ono zmienione w nowy, modernistyczny rodzaj przeżycia wygnania. Obaj artyści posługiwali się do tego swoistym „wygnańczym dyskursem” postponującym profetyczny, Mickiewiczowski dyskurs „pielgrzymstwa-żołnierstwa”. Conrad – czynił to jako dziecko zesłańców, Norwid – jako ofiara paskiewiczowskich konfiskat, każdy z nich – w swoim wymiarze – jako „emigrant przeciwko emigracji” (H. Siewierski). Linia połączenia jest w tym przypadku linią potężnej nieufności do możliwości twórczych, potencjału, jaki niesie za sobą polski język literacki, którego twórcą oraz fundatorem był Jan Kochanowski.



przede wszystkim jednakże – nieufności do najbardziej aktualnego „stanu polskiej mowy”: języka romantycznej epiki. Norwid zmierzał do poszerzania jej granic zgodnie z duchem czasów, który od wydarzeń Wiosny Ludów był już duchem postępującej nowoczesności: podejmował próby wprowadzenia do własnej twórczości pierwiastków zarówno na polu intelektualnych, jak i na polu ezoterycznych, konstruując w ten sposób wieloperspektywiczność własnego utworu. Conrad zrezygnował z polszczyzny pojętej jako „material” literacki: pisał i publikował wszystkie swoje teksty w języku angielskim.

Jednym z obszarów artystycznej negacji okazało się romantyczne oddziaływanie prozy Waltera Scotta, mówiąc precyzyjniej: odrzucenie przez Norwida i Conrada walterskotowskiego wzorca, mitu uprawiania pisarstwa oraz wizji literatury. Norwidowski antywalterskotyzm – począwszy od 1840, czasu napisania noweli *Laskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem*, należało uznać za deklarację antypedagogizmu skierowaną przeciw dziełom Waltera Scotta ogniskującym swoje fabuły na tzw. wątku „dobrego wychowania” i ideach pedagogicznych Jean-Jacques’a Rousseau. W nieukończonych poematach *A Dorio ad Phrygium* oraz *Emil na Gozdawiu* Norwid zdyskredytował walterskotowskie mity rodziny, wizje towarzyskości i familiarności oraz optymistyczną wizję czasu i historii. Łańcuch artystycznych, skotowskich stylizacji i parafraz wzmocniony został tutaj głębią rozpoznań poety co do natury literatury tego typu. W podobny sposób – jako powieść oraz tzw. *long-short story* parafrazujące walterskotowskie język, fabułę oraz sytuacje – skonstruowane zostały Conrada *Gra losu* oraz *Pojedynek*.

.....  
Karol Samsel.....

Warszawa, 27 grudnia 2018 r.

